

OOG IN OOG MET HUGO VAN DER GOES

Matthias Depoorter
Lieven De Visch
Marijn Everaarts
Sibylla Goegebuer
Griet Steyaert
Anne van Oosterwijk

OOG IN OOG MET

HUGGO

VAN

DER

HANNIBAL

GOES

Oude meester, nieuwe blik



INHOUD

- 6 WOORD VOORAF
Anne van Oosterwijk
- 13 Hugo van der Goes
en zijn *Dood van Maria*
Matthias Depoorter
- 55 Hugo van der Goes,
leven en oeuvre
Marijn Everaarts
- 85 De restauratie van
de *Dood van Maria*
Griet Steyaert
- 101 De *Dood van Maria*,
een krachtig verhaal
*Lieven De Visch, Marijn Everaarts,
Sibylla Goebuer & Anne van Oosterwijk*
- 139 BIBLIOGRAFIE

WOORD VOORAF

*Anne van Oosterwijk,
Directeur Collectie Musea Brugge*

In 2017 startte Musea Brugge op initiatief van voormalig directeur Till-Holger Borchert een ambitieus restauratieproject. De *Dood van Maria* van Hugo van der Goes stond al een tijd hoog op het restauratieverlanglijstje, maar de fragiele staat van het werk zorgde voor enige terughoudendheid. Na een uitvoerig vooronderzoek startte Griet Steyaert onder begeleiding van een internationale adviesraad met de restauratie. Een gulle subsidie van de Topstukkencommissie trok het project op gang. Het werd een lang, intensief, complex, maar bovenal verrijkend proces. Hugo's werk behoorde altijd al tot de lievelingen van de museumstaf en het publiek, maar door deze restauratie achter gesloten deuren werd de bewondering voor het werk en de kunstenaar alleen maar groter.

Voor Musea Brugge was het dan ook een vanzelfsprekendheid om een tentoonstelling te organiseren waarbij het werk – na zijn lange afwezigheid in de Brugse museumzalen –, centraal zou staan: *Oog in oog met de Dood. Hugo van der Goes, oude meesters, nieuwe blikken* (28 oktober 2022–5 februari 2023). De kracht van het schilderij, die na de restauratie nog beter naar voren komt, overtuigde Elviera Velghe, directeur Publiek en Tentoonstellingen, en Anne van Oosterwijk, directeur Collectie, dat een expositie volledig opgebouwd rond dit ene werk zeer interessant zou zijn. Een topstuk van dit kaliber verdient immers alle aandacht. Wellicht tegen de verwachtingen in betreft het hier geen focustentoonstelling met maar één werk, maar een expositie met een zeventigtal objecten. Het zijn kunstwerken en erfgoedobjecten die bijna allemaal uit de tijd van Hugo dateren en de verschillende thema's die in het werk vervat zijn, ondersteunen, uitleggen en kaderen. Het zijn stuk voor stuk pareltjes van heel wat bekende oude meesters: Geertgen tot Sint Jans, Hans Memling, Albrecht Bouts, Adriaen van Wesel en Cornelis Engebrechtsz.

Daarnaast vormen de universele en tijdloze thema's die in dit schilderij aan bod komen de basis voor vijf hedendaagse nieuwe meesters om hun visie op het kunstwerk en het onderwerp te geven. Ilja Leonard Pfeijffer, Anne Teresa De Keersmaeker, Ivo van Hove, Berlinde De Bruyckere en Sholeh Rezazadeh reageerden onmiddellijk positief op onze vraag om op ietwat ongebruikelijke wijze op te treden als nieuwe meester in een tentoonstelling



*[broeder Hugo] ... was zo befaamd in
de schilderkunst dat, zoals men zeide,
aan deze kant van de bergen zijns
gelijke in die tijd niet werd gevonden.*

Gaspar Ofhuys, ca. 1510



HUGO VAN
DER GOES
EN ZIJN
DOOD VAN
MARIA

Het verhaal van
een meesterwerk

Matthias Depoorter



AFB. 1

Hugo van der Goes,
Dood van Maria, 1475-
1482/83, olieverf op
paneel, 147,8 × 122,5 cm,
Brugge, Musea Brugge,
inv. 0000.GRO0204.I

AFB. 2 (volgende pagina)

Hugo van der Goes,
Portinari-triptiek,
ca. 1477-1478,
olieverf op paneel,
274 × 652 cm, Florence,
Le Gallerie degli Uffizi,
inv. 1890/3191-3193

Maria is ingeslapen. Een doodse stilte vult de benauwde ruimte. De apostelen schurken zo dicht mogelijk tegen Maria's bed aan en vormen een gesloten kring rond haar lichaam. Ze rouwen om iemand die hen zeer dierbaar was en doen dat elk op hun manier, zoals ieder op zijn manier omgaat met verdriet en verlies. Ze zijn intens, maar vooral innerlijk bedroefd. Bij sommigen overheerst een gevoel van ongeloof. Ze hebben zich nog niet bij het onomkeerbare neergelegd. Anderen huilen in hun diepste zelf of zijn gelaten. Een aantal voelt zich verslagen. Bij een enkeling zien we een grimas en een discipel, die ons aankijkt, lijkt overmand door mentale ontreddeering. Twee apostelen zijn vol plichtsbesef. Ze hebben een kaars ontstoken als onderdeel van de rituele rouwverwerking en om Maria's ziel bij God aan te bevelen. Allen lijden verdriet door de dood van Gods moeder. Ze moeten in dit aardse bestaan verder zonder hun geliefde. Maar er is hoop. De apostelen zien waarschijnlijk niet hoe Christus is neergedaald. Hij zal de ziel van zijn moeder ontvangen waarna ze in de hemel zal opgenomen worden.

Inleiding

De *Dood van Maria* (afb. 1) is een bijzonder schilderij uit het al even bijzondere oeuvre van Hugo van der Goes (ca. 1440-1482/1483). Hoewel er slechts een handvol van zijn werken bewaard zijn, volstaat dit om hem te beschouwen als een van de bepalende en meest getalenteerde kunstenaars uit de vijftiende eeuw. In de schilderkunst van de Bourgondische Nederlanden past hij naadloos in de galerij van de groten – na de oudere en eerste generatie met Jan van Eyck (ca. 1390-1441), Robert Campin (ca. 1375?-1444) en Rogier van der Weyden (ca. 1399-1464), de daaropvolgende groep met Petrus Christus (1415/1420-1475/1476) en Dieric Bouts (ca. 1410/1420-1475) en samenvallend met de laatste lichting, waartoe Hans Memling (ca. 1435-1494) en Gerard David (ca. 1455-1523) behoren. Dit zijn de zogenaamde Vlaamse primitieven of schilders die in de Bourgondische Nederlanden (het huidige België en delen van Noord-Frankrijk, Nederland en Luxemburg) actief waren in belangrijke politieke, mercantiele en religieuze centra, zoals Brugge, Doornik, Gent, Brussel, Mechelen, Leuven en iets later ook Antwerpen. Primitief in de hedendaagse betekenis van het woord waren zij allerminst. Zij waren primussen en voorlopers.

In de vijftiende eeuw was de invloed van deze kunstenaars op de westerse schilderkunst bijzonder groot en zelfs fundamenteel van aard. Cruciaal is het gegeven dat in dit gebied het medium van de olieverf geperfectioneerd werd. Dat bracht een revolutie teweeg, en daarmee samenhangend werden superieure schilder-technische vaardigheden ontwikkeld. Kunst uit de Bourgondische Nederlanden werd beschouwd als een keurmerk en schilderijen van de Vlaamse primitieven werden naar alle uithoeken van Europa geëxporteerd. Hoewel er zich in diezelfde eeuw ook een schilderkunstige revolutie voltrok in Italië, met name in Florence met klinkende namen zoals Fra Angelico, Masaccio, Filippo Lippi, Andrea Mantegna, Sandro Botticelli en Leonardo da Vinci, is het veelbetekenend dat de schilderijen van de Vlaamse primitieven bij Italiaanse kunstliefhebbers gegeerd waren en dat Italiaanse schilders zich lieten inspireren door deze werken. De panelen vielen op door het nieuwe realisme met een verregaande detaillering en lumineuze kleuren die door het gebruik van olieverf mogelijk werden gemaakt.

Ook met het werk van Hugo van der Goes was men in Italië bekend. Vandaag wordt de *Portinari-triptiek* (afb. 2) beschouwd als zijn belangrijkste en grootste werk. De Florentijnse Medicibankier Tommaso Portinari (1428-1501) gaf de opdracht voor



AFB. 4

Justus van Gent (mogelijk Joos van Wassenhove), *Calvarietriptiek*, ca. 1465, olieverf op paneel, 326,5 × 214,9 cm, Gent, Sint-Baafskathedraal

Het was binnen deze maatschappelijke en politieke context dat Hugo van der Goes een blitzcarrière van ongeveer vijftien jaar kende, althans wanneer we beginnen te rekenen vanaf zijn vrijmeesterschap in 1467 bij het Gentse Sint-Lucasgilde tot aan zijn dood. Waar hij precies geboren werd en wanneer is onduidelijk. Het is aannemelijk dat de schilder in Gent is geboren, maar dat is niet bewezen. In de Leuvense stadsrekeningen uit 1480 wordt Gent vermeld als zijn geboorteplaats en de hofdichter Jean Lemaire de Belges (1473–ca. 1525) noemde hem Hugues de Gand. Dat kan te maken hebben met het feit dat Van der Goes na verloop van tijd vereenzelvigd werd met de stad waar hij werkte. Mogelijk werd hij rond 1440 geboren, maar ook dat is giswerk.

Bij wie hij het schildersvak leerde is niet bekend, maar dat hij bij zijn vrijmeesterschap in Gent al een ervaren kunstenaar was, lijkt logisch. Dat Van der Goes eerst samengewerkt heeft met Rogier van der Weyden in Brussel vooraleer hij als zelfstandig schilder in Gent aan de slag ging, is, zoals Lorne Campbell suggereert, een mogelijk denkspoor. Dat gegeven zou hij dan gemeen hebben met Hans Memling, wiens kennis van de interne keuken van het Van der Weydenatelier zo groot was dat men aanneemt dat hij er als assistent gewerkt heeft. Daar komt bij dat Memling het jaar na het overlijden van Van der Weyden in 1464 het poorterschap in Brugge verwierf. Een dergelijke samenloop in de chronologie gaat ook op voor Van der Goes, die drie jaar na Van der Weydens dood vrijmeester in Gent werd.

De schilder Justus van Gent (mogelijk Joos van Wassenhove, actief 1460–ca. 1480) was een van de borgstellers bij Van der Goes' vrijmeesterschap binnen het Gentse Sint-Lucasgilde. Een tijdje later ruilde hij Gent voor Italië om in Urbino carrière te maken aan het hof van Federico da Montefeltro (1422–1482). De aan hem toegeschreven *Calvarietriptiek* in de Sint-Baafskathedraal in Gent, toen nog Sint-Janskerk genaamd, geeft een uitstekend beeld van de contemporaine kunst in de Arteveldestad (afb. 4). Over een mogelijke werkverhouding tussen Justus van Gent en Van der Goes is niets met zekerheid geweten. Toch bestaan er een aantal raakpunten op het vlak van gezichtstypes, grafisch uitgewerkte hoofden en het modelé op basis van licht- en donkereffecten. Zie in dat opzicht ook de aan hem toegeschreven *Aanbidding*





AFB. 5 (links)

Justus van Gent (mogelijk Joos van Wassenhove), *Aanbidding van de wijzen*, ca. 1465, lijntempera op doek, 109,2 × 160 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of George Blumenthal, 1941, inv. 41.190.21

AFB. 6 (rechts)

Hugo van der Goes, Portretten van Hippolyte de Berthoz en Elisabeth Huygheins, uit de *Triptiek met de marteldood van de heilige Hippolytus* (linkerluik), ca. 1475–1480, olieverf op paneel, 91 × 40 cm, Brugge, Sint-Salvatorskathedraal



van de wijzen (afb. 5). In het geval van Justus van Gent wordt er terecht gewezen op de invloed van Dieric Bouts.

De relatie tussen Van der Goes en de Leuvense meester is anders van aard. In 1480 werd hij als voor-
aanstaand en beroemd schilder door het stadsbestuur van Leuven gevraagd om een onvoltooid schilderij van Bouts, bestemd voor het stadhuis, te schatten. Bouts schilderde voor het stadhuis onder andere twee van vier bestelde monumentale panelen met de *Gerechtigheid van keizer Otto III* (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel). De aan Bouts toegeschreven *Triptiek met de marteldood van de heilige Hippolytus* werd dan weer vervolledigd door Van der Goes. Op het linkerluik veranderde hij het opzet van het landschap en schilderde hij de twee knielende stichters (afb. 6).

Los van het bovenstaande zou het niet onlogisch zijn dat de kunstenaar zijn opleiding bij een meester uit Gent had genoten, maar de historische omstandigheden draaien ons een rad voor de ogen. Tijdens de Beeldenstorm in 1566 is bijvoorbeeld

heel wat van het Gentse patrimonium vernield. Zoals Elisabeth Dhanens schreef, verdwenen verschillende retabels met een voorstelling van de dood van Maria uit de eerste helft van de vijftiende eeuw uit Gent en wijdere omgeving. Hetzelfde lot onderging overigens het merendeel van de schilderijen van Van der Goes die hij voor de stad had gemaakt.

Het belangrijkste werk in Van der Goes' omgeving was zonder twijfel het *Lam Gods*. De invloed van Jan van Eyck is duidelijk waarneembaar, met name op het vlak van de lichtwerking, de weergave van stoffen en oppervlakken en het realistische voorkomen van zijn figuren. Net als Van Eyck verfreesde hij hun fysieke uiterlijk niet. Het linkerluik van Van der Goes' Weense diptiekje is bijna een hommage aan zijn illustere voorganger (afb. 7). Het weelderige, uiterst fijngeborstelde landschap en de figuren van Adam en Eva zijn vrije adaptaties van het *Lam Gods*. Het rechterluik, dat mogelijk pas later met het linkerluik tot een diptiek is samengevoegd, stelt een lamentatie voor waarin de artistieke geest van Rogier van der Weyden rondwaart. Het verdriet en de houdingen vol emotie



zijn bewerkingen of zelfs ontleningen die ondenkbaar zijn zonder het voorbeeld van Van der Weyden. Van der Goes vervalt niet in epigonisme maar synthetiseert op kleine schaal het werk van twee dominante persoonlijkheden tot een hoogtepunt binnen de artistieke productie van de Bourgondische Nederlanden. De schilder ging een artistieke krachtmeting aan waarbij hij aantoonde dat hij niets meer te leren had. In zijn overige bewaarde werken koos hij dan weer radicaal voor andere artistieke middelen. Op korte tijd veranderde hij een aantal keer van artistieke koers waarbij hij telkens grenzen verlegde. Zo is elk bekend schilderij van Van der Goes anders.

Een stigmatiserende passage

“In het jaar des Heren 1482 sterft conversbroeder Hugo, hier geprofest. Hij was zo befaamd in de schilderkunst dat hij, zoals men zei, in die tijd aan deze kant van de Alpen zijn gelijke niet kende. [...]

Zoals ik destijds door het verhaal van zijn broeder Nikolaas, de donaat, heb vernomen, kreeg onze conversbroeder Hugo tijdens de terugreis op een nacht een vreselijke verbeeldingsziekte. [...] Daardoor ook wilde hij zichzelf lichamelijk letsel toebrengen met dodelijk gevolg, ware hem dat niet met geweld belet geworden met de hulp van de omstaanders.” (Gaspar Ofhuys)

Het is ontstellend hoe slecht we op de hoogte zijn van de levens van de grote schilders uit de Bourgondische Nederlanden, laat staan dat we ons een beeld zouden kunnen vormen van hun persoonlijkheid. Vaak weten we zelfs niet hoe ze eruitzagen, hoewel ze velen onsterfelijk hebben gemaakt met hun fijne portretten. We moeten vaak genoeg nemen met speculaties over mogelijke zelfportretten die de kunstenaars in hun schilderijen gesmokkeld hebben. En is er een zeldzaam zelfportret, zoals dat van Jan van Eyck (1433, The National Gallery, Londen), dan kunnen we in dit specifieke geval zelfs niet met zekerheid stellen dat het de schilder is die we recht in de bloeddorlopen ogen kijken. Ook Van der Goes' schilderijen bevatten enkele hypothetische zelfportretten. In de apostel voor- aan in de *Dood van Maria*, die ons gelaten en ietwat



Hugo van der Goes,
*Diptiek met de Zondeval
en de Bewening*,
ca. 1470–1482/83,
olieverf op paneel,
32,3 × 21,9 cm (linkerluik);
34,4 × 22,8 cm (rechterluik),
Wenen, Kunsthistorisches
Museum, Gemäldegalerie,
inv. 945 en 5822a



AFB. 8

Hugo van der Goes,
Dood van Maria (detail),
1475-1482/83, olieverf op
paneel, 147,8 × 122,5 cm,
Brugge, Musea Brugge,
inv. 0000.GRO0204.I

afwezig aankijkt, vermoedde Elisabeth Dhanens een zelfportret (afb. 8). Dit maakt het relaas dat Gaspar Ofhuys (1456–1523) neerpente over een passage in het leven van Hugo van der Goes, zijn mentale broosheid en de gebeurtenissen die zich voordeden voor zijn uiteindelijke levenseinde, nog meer bijzonder. Maar het leidde ook tot een stigmatiserend beeld van Van der Goes' persoonlijkheid en oeuvre met als gevolg een lawine van smeugige, sensationele en vergezochte interpretaties zonder veel bewijs.

Gaspar Ofhuys vermeldt dat hij in dezelfde periode als Van der Goes novice werd in het Roode Klooster nabij Brussel. Aangezien Van der Goes vanaf 1475 niet meer vermeld wordt in de Gentse stadsrekeningen is het, zoals Noël Geirnaert stelt, aannemelijk dat hij in dat jaar de broeders in het klooster vervoegde



en daarmee zijn positie van deken opgaf in het Gentse Sint-Lucasgilde. Het augustijnenklooster bevindt zich in het Zoniënwood in de gemeente Oudergem, maar van het oorspronkelijke gebouw is bijna niets meer bewaard. In zijn neergeschreven relaas verhaalt Ofhuys hoe prior Thomas toestond dat de schilder zijn artistieke bezigheden verderzette en dat hij hooggeplaatste opdrachtgevers, zoals de latere keizer Maximiliaan van Oostenrijk, mocht ontvangen. De broeders verwelkomden een man van de wereld die als kunstenaar een uitzonderlijke reputatie genoot. Dit alles stond in schril contrast met de geloofsbeginselen en het ascetische regime dat in het Roode Klooster toegepast werd. Terwijl de kloosterlingen zich hadden teruggetrokken uit de wereld, haalden ze met Van der Goes een stukje van diezelfde wereld terug binnen.

Ofhuys beschrijft hoe de schilder tijdens een reis ziek werd, psychotisch verdrag vertoonde en de broeders hem tegen zichzelf moesten beschermen zodat hij zich geen geweld zou aandoen. Terug in het Roode Klooster werd Van der Goes omringd met de beste zorgen. Naar het voorbeeld van koning Saul die in het citerspel van David verlichting vond, trachtten de schilder met muziek te kalmeren. Er volgde een korte, rustige periode tot hij uiteindelijk stierf. Van der Goes werd begraven in het atrium van het klooster.

Er zitten ongeveer drie decennia tussen de gebeurtenissen en Ofhuys' schriftelijke uiteenzetting. Hij meldt dat hij zich beroept op het verhaal van Nicolaas, een mogelijke broer of halfbroer van Van der Goes, die ook in het klooster aanwezig was. Hij vermeldt Keulen als reisbestemming maar voegt eraan toe dat dit geen certitude is. Er bestaat daarnaast enkel een oudere allusie waarover later meer. Onafhankelijke bronnen om het relaas van Ofhuys te verifiëren, zijn er niet. Wat waren de motieven van deze broeder? Wat zegt dit over het oeuvre en het kunstenaarschap van de schilder, van wie bijzonder weinig werken zijn overgeleverd?

Ofhuys' getuigenis leidde tot het *framen* van Van der Goes als krankzinnige kunstenaar. Emile Wauters, de neef van Alphonse Wauters die de passage bij Ofhuys in 1863 ontdekte, realiseerde in 1872 het schilderij *De schilder Hugo van der Goes in het Roode Klooster* (afb. 9). In dit monumentale canvas wordt de kunstenaar op een weinig fijnzinnige wijze afgeschilderd als een geestesgestoorde.

HUGO VAN
DER GOES,
LEVEN EN
OEUVRE

Marijn Everaarts

Hugo van der Goes (ca. 1440–1482/1483) was een van de bekendste schilders in zijn tijd. Tot hij in 1476 intrad als lekenbroeder in het Roode Klooster nabij Brussel, was hij werkzaam in het Vlaamse Gent. Hier kon hij het Bourgondische hof, religieuze instellingen en prominente burgers en kooplui tot zijn opdrachtgevers rekenen en vervulde hij een belangrijke rol in het Sint-Lucasgilde, dat de schilders van de stad verenigde. Hugo's invloed op tijdgenoten en navolgers kan nauwelijks onderschat worden.

Het graafschap Vlaanderen maakte in de vijftiende eeuw deel uit van de Bourgondische Nederlanden, dat op zijn hoogtepunt reikte van het noorden van het huidige Nederland tot Bourgondië in het zuiden, verenigd onder het bewind van de Bourgondische hertogen. Vlaanderen was een economisch welvarende regio, met steden als Brugge en Gent als centra van handel, politiek en religie. Deze welvaart leidde tot een grote vraag naar luxeproducten. Het is binnen deze context dat de Vlaamse kunstproductie een bloeiperiode kende. De Vlaamse schilders verfijnden het werken met olieverf, waarmee ze de wereld om hen heen steeds gedetailleerder konden weergeven. Dit realisme werd ook toegepast op de

nog overwegend religieuze werken, waardoor de wereld van de religie een stuk dichterbij de leefwereld van de toeschouwer werd gebracht. Zo werden religieuze scènes bijvoorbeeld gesitueerd in een vijftiende-eeuws interieur, al dan niet met een doorkijkje naar een eigentijds stadsgezicht (afb. 1). Klinkende namen van schilders uit de vijftiende eeuw zijn Jan en Hubert van Eyck, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hans Memling en Gerard David. Hugo van der Goes – hoewel nu minder bekend – past naadloos in de rij van deze vernieuwers in de schilderkunst. Bewust van de kunst van zijn tijdgenoten neemt hij een geheel eigen plaats in tussen deze grootmeesters.

Er is maar een klein aantal werken dat met enige zekerheid aan Van der Goes toe te schrijven is. Zoals bij veel kunstenaars uit die periode is de informatie die we over zijn leven en oeuvre hebben fragmentarisch. Geen van de schilderijen die nu tot Hugo's oeuvre worden gerekend, zijn gedateerd of gesigeneerd. Vermeldingen in bewaarde documenten helpen ons om een beeld te vormen van de carrière en het leven van Van der Goes, maar ze vertellen slechts een deel van het verhaal. Ze tonen ons vooral de

AFB. 1

Hans Memling, *Diptiek van Maarten van Nieuwenhove*, 1487, olieverf op paneel, 52 × 83 cm (geopend), Brugge, Musea Brugge, inv. O.SJ0178.I



ambachtsman die Van der Goes was, maar verklaren niet zijn enorme succes als kunstenaar bij de elite. Zijn kunstwerken kunnen vaak worden gelinkt aan individuele opdrachtgevers uit religieuze kringen of de rijke burgerij. Naast informatie uit archieven is kunst-historisch en stilistisch onderzoek een belangrijke manier om een mogelijk oeuvre te reconstrueren.

Vermeldingen in archiefdocumenten

Met archiefdocumenten van de stad Gent en het Bourgondische hof kunnen we de carrière van Van der Goes vanaf 1467 redelijk goed in kaart brengen. In dat jaar werd de schilder vrijmeester in het Sint-Lucasgilde – het gilde waar schilders toe behoorden – in Gent, de stad waar hij de daaropvolgende jaren werkzaam zou blijven. Twee andere Gentse schilders die we bij naam kennen, Joos van Wassenhove en Daneel Ruthaert, staan borg voor hem. Over Daneel Ruthaert weten we niet veel. Joos van Wassenhove, ook bekend als Justus van Gent, was op dat moment ook vrijmeester en een van de succesvolste schilders in Gent. Rond 1470 vertrok hij naar Italië om er in dienst te treden van Federico da Montefeltro, de hertog van Urbino. Daarna werd Van der Goes de belangrijkste kunstenaar in de Arteveldestad.

Over de jaren voor 1467 is weinig met zekerheid bekend. Naar alle waarschijnlijkheid is de schilder in of rond Gent geboren, getuige een vermelding in een document uit de Leuvense stadsrekeningen van 1480. Hij wordt hier niet bij naam genoemd, maar aangezien over de betreffende schilder wordt bericht dat deze woonachtig is in het Roode Klooster, is het zeer waarschijnlijk dat het hier om Van der Goes gaat. In dezelfde bron staat dat deze schilder afkomstig is uit Gent. Ook Jean Lemaire de Belges, de hofdichter en historograaf van landvoogdes Margaretha van Oostenrijk, beschrijft hem aan het begin van de zestiende eeuw als afkomstig uit deze stad – Hugues de Gand – en tevens als een van de belangrijkste kunstenaars van zijn tijd. Waar en van wie hij het schildersvak geleerd heeft, is niet met zekerheid geweten. Verschillende vijftiende-, zestiende- en zeventiende-eeuwse geschiedschrijvers geven wisselende informatie. Zo wordt gemeld dat hij een leerling was van Jan van Eyck, maar ook dat hij afkomstig zou zijn van Brugge, of zelfs Leiden.

De stad Gent en het Bourgondische hof

Van der Goes nam een belangrijke en prominente plaats in binnen het Gentse schildersambacht. Tijdens zijn werkzame jaren in deze stad stond de kunstenaar meerdere malen borg bij toetredende nieuwe leden van het ambacht, bijvoorbeeld voor Alexander Bening en Agnes van den Bossche in 1469 en Heinric Lievins in 1474. Tevens werd hij meerdere malen verkozen tot deken, de hoogste gezagdrager, van het gilde.

Van der Goes bewoog zich in het (artistieke) milieu van de elite rond de Bourgondische hertogen en hun spektakelstaat. Uit documenten weten we dat de kunstenaar meerdere malen opdrachten kreeg van de stad Gent en het Bourgondische hof. In 1468, 1472 en 1473 schilderde hij bijvoorbeeld wapenschilden en blazoenen ter gelegenheid van de pauselijke aflat te Gent. Tijdens deze viering, die telkens in een andere stad plaatsvond, konden aflaten worden verkregen. In 1468 werkte hij, samen met vele andere kunstenaars uit Vlaamse steden, mee aan de uitbundige versieringen van het hertogelijk paleis in Brugge ter gelegenheid van het huwelijk van Karel de Stoute met Margareta van York. Hij werd ook betaald voor het leveren van decoraties en heraldisch schilderwerk naar aanleiding van de Blijde Inkomst van Karel de Stoute en zijn echtgenote Margareta van York in Gent in 1469 en 1472. In 1474 schilderde hij een aantal blazoenen die in de Sint-Veerlekerk in Gent werd opgehangen, toen het stoffelijk overschot van de in 1467 overleden Bourgondische hertog Filips de Goede werd overgebracht van Brugge naar Dijon.

Het Roode Klooster en Gaspar Ofbuys

Op het hoogtepunt van zijn carrière, rond 1476, maakte Van der Goes de opmerkelijke keuze om Gent te verlaten en als lekenbroeder in te treden in het Roode Klooster nabij Brussel. Hier bleef hij met steun van de prior het schildersvak uitoefenen. Hij genoot privileges en mocht bijvoorbeeld reizen en wijn drinken. Daarnaast ontving hij hoog bezoek, met name aartshertog Maximiliaan. In 1480 werd hij door de stad Leuven gevraagd om enkele onafgewerkte panelen van de Leuvense schilder Dieric Bouts te komen schatten. Hij ondernam eveneens een reis samen met zijn medebroeders, waarschijnlijk naar Keulen. Op de terugreis kreeg hij een zenuwzinking, maar zijn medereizigers

AFB. 2

Hugo van der Goes,
Portinari triptiek,
ca. 1477–1478, olieverf
op paneel, 274 × 652 cm,
Florence, Le Gallerie degli
Uffizi, inv. 1890/3191-3193

konden hem veilig terug naar het klooster brengen. Deze gebeurtenissen zijn bekend door het relaas van Hugo's medebroeder Gaspar Ofhuys, die rond 1509–1513 een kroniek schreef over de geschiedenis van het Roode Klooster. Daarin heeft hij het ook uitvoerig over de labiele geestesgesteldheid van Van der Goes tijdens de laatste jaren van zijn leven. Ofhuys' kroniek werd in 1863 herontdekt door Alphonse Wauters en leidde tot hernieuwde belangstelling voor de schilder. Hoewel het verslag ons veel interessante informatie verschaft – we weten maar zelden iets over het dagelijkse leven van vijftiende-eeuwse kunstenaars, laat staan over hun geestesgesteldheid – en daarmee een unieke waardevolle bron is, heeft het narratief in de negentiende eeuw ook geleid tot een al te romantische interpretatie van Van der Goes als getroebleerd maar geniaal kunstenaar. Ofhuys' relaas heeft ook het onderzoek naar het oeuvre van de schilder beïnvloed, met name met betrekking tot de werken die later in zijn oeuvre worden gesitueerd. Zie hiervoor het hoofdstuk Hugo van der Goes en zijn *Dood van Maria*. Het verhaal van een meesterwerk. Van der Goes overleed in 1482/1483 en werd begraven bij het Roode Klooster, aldus Ofhuys.

Het bewaarde oeuvre

De Portinari triptiek

Het kernstuk uit het oeuvre van Hugo van der Goes is de zogenaamde *Portinari triptiek* (afb. 2). Dit monumentale drieluik – geopend met het ruim 2,5 bij 6 meter – werd waarschijnlijk rond 1473 besteld door Tommaso Portinari, een zeer rijke Florentijnse bankier die woonde en werkte in Brugge, waar hij een filiaal van de Medicibank bestuurde en optrad als adviseur aan het Bourgondische hof. Op de zijluiken zijn Tommaso Portinari en zijn vrouw Maria Baroncelli en hun kinderen afgebeeld met hun patroonheiligen. Op de buitenzijde (afb. 3) van de zijluiken zien we een *Annunciatie*, de aankondiging van de geboorte van Jezus aan Maria, die een voorbode is van de voorstelling op het centrale paneel, namelijk de geboorte van Christus en de aanbidding van de herders. Van der Goes positioneert alle figuren rond het Christuskind en beeldt ze af met veel oog voor detail, te zien in de stofuitdrukking van de verschillende gewaden en de geïndividualiseerde gezichten van de herders. De binnenvallende herders met hun karakteristieke hoofden maken het werk ongekend realistisch en dynamisch, een vernieuwing in de schilderkunst.



AFB. 3 (volgende pagina)

Hugo van der Goes,
Portinari triptiek (buitenzijde), ca. 1477–1478,
olieverf op paneel,
253 × 141 cm (elk),
Florence, Le Gallerie degli
Uffizi, inv. 1890/3191-3193

AFB. 4

Jan en Hubert van Eyck,
Aanbidding van het Lam Gods, 1432, olie-
verf op paneel, 340 × 440 cm,
Gent, Sint-Baafskathedraal

De *Portinari triptiek* werd in 1483 verscheept naar Florence, waar het werk werd geplaatst op het hoofdaltaar van de Sant'Egidio, de kerk van het hospitaal Santa Maria Nuova. Eenmaal in Florence had het werk onmiddellijk invloed op de kunstproductie aldaar. Dit is bijvoorbeeld te zien in de *Aanbidding van de herders* van Domenico Ghirlandaio, die hij kort na de aankomst van het drieluik vervaardigde. Het realisme waarmee Ghirlandaio de figuren schilderde, vooral de herders, is vernieuwend in de Florentijnse kunst van die tijd en zeker schatplichtig aan Van der Goes' werk. In 1550 vermeldt Giorgio Vasari in zijn uitgave met kunstenaarsbiografieën, *Le vite*, een altaarstuk in deze kerk van de hand van Ugo d'Anversa. Ondanks de onduidelijke connectie tussen Hugo en Antwerpen wordt de *Portinari triptiek* naar aanleiding van deze vermelding als uitgangspunt genomen voor de verdere reconstructie van Van der Goes' oeuvre. Mogelijk

associeerde Vasari Vlaanderen vooral met Antwerpen, omdat deze stad in de zestiende eeuw aan belang had gewonnen ten opzichte van Gent en Brugge.

In de *Portinari triptiek* zien we tegelijkertijd de originaliteit van Van der Goes en de traditie waar hij uit voortkomt. Hoewel het formaat uitzonderlijk is, is het niet uniek. Het lijkt te wedijveren met dat andere magnifieke altaarstuk uit Gent: de *Aanbidding van het Lam Gods* van Hubert en Jan van Eyck (1432) (afb. 4). Dat Van der Goes het werk van de gebroeders Van Eyck kende, lijkt onvermijdelijk, aangezien het zich in Gent bevond en in die tijd al grote bekendheid had. Misschien is Van der Goes wel de schilder die in 1495 vermeld wordt in het reisdagboek van Hiëronymus Münzer. Münzer verhaalt van een bezoek aan het *Lam Gods* en vertelt over een groots schilder – die niet bij naam wordt genoemd – die het werk wilde nabootsen en daarbij melancholisch werd omdat hij het nooit zou kunnen evenaren.







COLOFON

TEKST

Matthias Depoorter
Lieven De Visch
Marijn Everaarts
Sibylla Goegebuer
Griet Steyaert
Anne van Oosterwijk

BEELDRESEARCH

Marijn Everaarts
Sibylla Goegebuer

EINDREDACTIE

Sandra Darbé

VORMGEVING

Tim Bisschop

PROJECTCOÖRDINATIE

Sofie Meert

UITGEVER

Gautier Platteau

DRUK

die Keure, Brugge

INBINDING

IBW, Oostkamp

ISBN 978 94 6436 672 3

D/2022/11922/49

NUR 642

© Hannibal Books, 2022

www.hannibalbooks.be

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

De vertaling van de citaten van Gaspar Ofhuys (pp. 11, 137) is gebaseerd op: Elisabeth Dhanens, *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998

Citaat p. 99: Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604

Details pp. 4, 8, 9, 12, 54, 84, 96, 97, 100, 134, 135, 138, 142: Hugo van der Goes, *Dood van Maria*, 1475–1482/83, olieverf op paneel, 147,8 × 122,5 cm, Brugge, Musea Brugge, inv. 0000. GROO204.I

Detail pp. 20, 21: Hugo van der Goes, *Portinaritriptiek*, ca. 1477–1478, olieverf op paneel, 274 × 652 cm, Florence, Le Gallerie degli Uffizi, inv. 1890/3191-3193

Detail pp. 51, 52: Hugo van der Goes, *Aanbidding van de koningen* (het Monfortealtaarstuk), ca. 1470, olieverf op paneel, 147,2 × 241,4 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 1718

Detail pp. 70, 71: Hugo van der Goes, *Aanbidding van de berders*, ca. 1480, olieverf op paneel, 99,9 × 248,6 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 1622A